

Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional: em defesa de uma pesquisa das sensações no campo da comunicação.

Filho, Ciro Marcondes

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Filho, C. M. (2016). Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional: em defesa de uma pesquisa das sensações no campo da comunicação. *Revista Observatório*, 2(4), 108-122. <https://doi.org/10.20873/ufu.2447-4266.2016v2Especial2p108>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

**SOBRE O TEMPO DE
INCUBAÇÃO NA VIVÊNCIA
COMUNICACIONAL.**

**Em defesa de uma pesquisa
das sensações no campo da
comunicação.**

ABOUT INCUBATION TIME IN
EXPERIENCE COMMUNICATION. In
defense of a search of sensations in
the field of communication.

SOBRE EL TIEMPO DE INCUBACIÓN
EN VIVENCIA DE LA
COMUNICACIÓN. En defensa de una
encuesta de las sensaciones en el
campo de la comunicación

Ciro Marcondes Filho^{1, 2}

RESUMO

O ensaio em questão propõe um procedimento de pesquisa para que se possa estudar a comunicação em todas as suas modalidades, seja ela eletrônica, de massa ou interpessoal. Para tanto, sugere três momentos do processo investigativo caracterizados pelo vivenciar o fato comunicacional, observar suas reverberações sobre aquele que o vivencia e elaborar a partir disso um relato consistente, que servirá para dar substância às necessidades epistemológicas da área. Distancia-se dos

¹ Bacharel em Ciências Sociais e Jornalismo (USP/SP), doutor pela Universidade de Frankfurt (Alemanha), pós-doutor pela Universidade Stendhal de Grenoble (França), titular da Cátedra UNESCO José Reis de Divulgação Científica, Livre-docente (USP). Professor da ECA-USP e coordena o FiloCom - Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação. E-mail: ciromarcondesfilho@gmail.com.

² Endereço de contato do autor (por correio): Escola de Comunicações e Artes da USP, Departamento de Jornalismo e Editoração. AV. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 Bloco A Sala 41. Cidade Universitária. CEP: 05508-900. São Paulo (SP), Brasil.

estudos da ciência cognitiva e da chamada "pesquisa de recepção" por buscar um componente filosófico e qualitativo na experiência comunicacional.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; fruição; incubação; sensação.

ABSTRACT

The essay proposes a research procedure so that we can study the communication in all its forms, be it electronics, mass or interpersonal. To this goal, it suggests three stages of the investigation process characterized by experience the communicative fact, observe its reverberations on the one who experiences and work out from there a consistent report that will serve to give substance to the epistemological needs of the area. It takes distance from studies of cognitive science and so-called "reception research" to seek a philosophical and qualitative component in the communication experience.

KEYWORDS: Communication; enjoyment; incubation; feeling.

RESUMEN

El ensayo en cuestión propone un procedimiento de encuesta para que se pueda estudiar la comunicación en todas sus modalidades, sea ella electrónica, de masa o interpersonal. Por lo tanto, sugiere tres momentos del proceso investigativo caracterizados por vivir el hecho de la comunicación, observar sus reverberaciones sobre aquel que lo vive y elaborar a partir de eso um relato consistente, que servirá para dar apoyo a las necesidades epistemológicas de la área. Distanciase de los estudios de la ciencia cognitiva y de la llamada "encuesta derecepción" por buscar un componente filosófico y cualitativo en la experiencia de comunicación.

PALABRAS CLAVE: La comunicación; la fruición; la incubación; la sensación.

Recebido em: 04.08.2016. Aceito em: 12.10.2016. Publicado em: 30.10.2016.

Os alemães têm uma expressão interessante, eles dizem "entra debaixo da pele" (geht unter die Haut): este livro, este filme, esta peça, este tema "entra debaixo da pele", quer dizer, me toca no mais profundo de mim. A isso eu chamo "comunicação".

I.

Quando saio do cinema, percebo que estou vivendo, ao mesmo tempo, em dois mundos diferentes: a rua, os carros, as pessoas passando, as luzes da cidade, e o mundo que se enxertou na minha cabeça com o filme que acabei de assistir. Caminho pelas calçadas, o mundo continua o mesmo, a cidade ainda está lá, exatamente como a deixei, mas as imagens do filme insistem em ocupar meu imaginário. Transito nesses dois espaços ao mesmo tempo.

Certamente, ainda estou sob os efeitos do filme. Não tenho necessariamente uma ideia formada do que me passou. Apenas sinto esses efeitos repercutindo dentro de mim. É uma sensação incomodante. Algo que insiste em me irritar. Daqui a pouco, certas impressões, em forma mais clara, se consolidarão em mim. Mas minha mente continua a tentar bater esse estranho inimigo que firmou seu posto lá. Estará tentando diagnosticá-lo, racionalizá-lo. Em parte, ela conseguirá. Mas a impressão que me causou esse filme transcende o plano de minhas constatações racionais. Ele invade outros territórios, impondo, também lá, seus efeitos corrosivos. Na semana que vem ainda vou me lembrar das sensações vivenciadas, assim como no mês que vem e nos próximos anos. O filme ficará instalado na minha memória como um estranho residente. E lá marcará sua morada. Passará a fazer parte de meu repertório emocional. Terá *produzido sentido*.

Acontece algo parecido com a música. Todas as vezes que ouço certa música de minha preferência, me retorna à mente a primeira cena em que a ouvi e na qual

ela ficou registrada. Ouvir uma música não é apenas ouvir uma música. Junto com a materialidade do som, do suporte, do aparelho de reprodução está acoplada uma emoção. A emoção é reativada junto com a audição da canção. Minha mente faz uma viagem de retorno àquele tempo agregado à canção. Uma viagem imaginária ao passado. Exatamente porque essa música, especificamente ela, me marcou.

Já, uma fotografia equivale à morte. Não pelo fato de congelar pessoas, cenas, movimentos. As próprias fotos, testemunho de outras épocas, têm a mesma força emotiva que as situações de morte. Não me refiro aqui às fotos públicas, artísticas, jornalísticas ou simplesmente demonstrativas de algum lugar, alguma pessoa. Refiro-me às fotos pessoais, aquelas que nos trazem de volta outras épocas vividas por nós, em que há o testemunho indisfarçável de momentos felizes, alegrias, prazeres, todos eternamente desaparecidos (“Os verdadeiros paraísos são os que perdemos”, PROUST, 1912-1927, p. 2265). Ou então, quando retratam a evolução de uma crise, um drama, até mesmo uma tragédia. Ao registrarem uma paixão, elas perfazem o arco do sentimento, que vai da intensidade máxima, passando por seu declínio até chegar ao grau zero.

Por isso, a fotografia é como entes que se foram. Que nos deixam sua marca em nossa memória, sua voz, seu jeito, mas que, fora dessa memória, jamais existirão novamente. Fotos dóem. Não são como as músicas, que queremos sempre ouvir novamente para tornar outra vez vivas as emoções sentidas no passado, quando pela primeira vez as ouvimos. Com exceção daquelas que selaram duas vidas, seja no fato de as terem sentido, cantado, se emocionado juntas, a canção guarda mais distância afetiva que as fotos, pois estas podem ser muito crueis, nos mostrando o que queríamos de fato esquecer. São como espelhos, mas espelhos anacrônicos, pondo à nossa frente e indesejavelmente uma cena de uma época desaparecida.

Eu saio do cinema. Fico pensando no filme. Nas cenas, no enredo, nos personagens, na dinâmica. Algo daquele filme me capturou, mas eu não sei o que é.

Fico procurando respostas em mim e não encontro. Hitchcock era mestre nisso. Em enxertar os filmes com situações e probabilidades intrigantes que nos deixavam perplexos. Ele não fazia um filme *só* policial, havia muito mais genialidade naquilo tudo. De volta ao meu filme, eu sei que houve algo naquela trama, naquela narrativa que me prendeu. Mas o problema fica mais sério quando me dou conta de que a coisa transcende o próprio filme.

Constato que há pelo menos dois planos que me atingem: o plano meramente imanente do próprio filme, sua produção, seu enredo, o desenrolar da trama, o desempenho dos atores, a sequência das cenas e como elas vão me conduzindo, e outro, um plano que transcende a esse e que acaba mexendo com minha vida, instalando-se na minha memória, fazendo um jogo, uma interlocução com minha própria existência. O filme falou comigo. Nesse momento, eu digo: *ele comunicou*.

Já não sou o mesmo. Meu repertório agora foi acrescido de um fato novo. Que retornará sempre à memória quando eu falar de – ou pensar em – cinema. Constato, também, que isso não acontece só com o cinema, com a música ou com a fotografia. Há livros que também estão da estante de minha memória continuamente sinalizando: “eu marquei sua vida!”. Vários deles. E começo a rememorar que outras tantas obras ocuparam um lugar especial na estante da memória e me constituíram. Sempre vou saber que quando retornar a elas, elas virão acompanhadas de algo imaterial, que é a emoção acoplada, uma certa alma dos produtos culturais – mas só de alguns – que vem junto.

São coisas que me comunicaram, criaram memória, assentaram-se nos espaços da lembrança e lá irão me acompanhar pelo resto da vida. De certa maneira, formaram o meu eu. Conseguiram seu lugar quando milhares de outras obras foram simplesmente descartadas. Houve uma espécie de “seleção natural” no meu campo perceptivo onde sobreviveram os produtos culturais mais hábeis.

Se a questão é saber, afinal de contas, o que significa efetivamente comunicar, a única resposta é essa: me marcar de maneira definitiva, instalar-se em mim de forma a desarranjar o que estava arranjado, propondo novas combinações, promover um ato de reordenação interna, em que a nova inserção poderá abrir novos percursos, novas possibilidades, uma nova história dentro de mim. A isso se dá o nome de devir.

À saída do cinema, amigos me convidam para um bar. Sim, por que não? No bar, as conversas rolam por diferentes temas, fala-se de política, de economia, de futebol. Fala-se do próprio filme. Ouço opiniões diversas. “Gostei daquela cena x”, “não poderia ter terminado daquele jeito”, “falando francamente, eu não entendi nada desse filme”, “o que, afinal de contas, queria esse diretor”, e assim vai. Observo as diferentes observações. Algumas me sugerem uma interpretabilidade necessária do filme. E isso me incomoda. Interpretar é reduzir emoções, vivências, sensações a formatações linguísticas. Não. Prefiro ficar com minhas impressões. Mas, de fato, o “consenso” a que a mesa chega me causa irritação, exatamente porque tranquiliza a todos. Matada a charada, já não mais se preocupam com o filme.

Mas eu quero ir mais além. Eu não quero racionalizar para me livrar das cenas perturbadoras, eu as quero comigo, vivas, presentes. Meus companheiros me influenciam com suas opiniões sobre o filme, me fazem refletir, me criam um ardil que fatalmente capturará o que eu senti e o transformará numa fórmula reconhecida por todos. É exatamente isso que mata a experiência da fruição fílmica (talvez, mesmo, de todas as artes, inclusive a literatura).

O interessante, creio eu, é manter a coisa viva. Exatamente o contrário do que pretende a ciência, cuja intenção é a de fazer a dissecação do objeto, “dividir cada uma das dificuldades a serem analisadas em tantas parcelas quantas fossem possíveis e necessárias a fim de melhor solucioná-las”. Santo René Descartes. Esmigalhar o filme, acabar com o efeito de conjunto da obra. Tem gente que estuda uma tela, uma

imagem, um livro, colocando cada pedacinho sob a lente de um microscópio, buscando as leis internas, o encaixe com os vizinhos, as articulações. Inventam, com isso, outro objeto.

Um filme deve ser visto de uma vez só, advertia Henri Bergson. Seccioná-lo é intervir no movimento, tirar sua força, reduzi-lo a partes. Ele dá o exemplo do braço, que vai de "a" a "b". num único movimento sobre a mesa [BERGSON, 1888, p. 52ss]. O filme foi feito para ser assistido de uma única vez, sem interrupções, sem o ruído de pessoas passando na frente, de preferência em sala escura e com som estereofônico. Pois é aí que se instala sua magia. No ambiente místico, extático, envolvente de uma sala de espetáculos, em que as partes não contam mas o todo.

Os filmes, assim como os livros, uma audição de um poema não têm efeito no momento da apreensão. A apreensão é apenas ato de ter nossa alma abastecida com a matéria estética nova que vem do objeto. Nós nos alimentamos, vamos enchendo o estômago mental com esses produtos, e, uma vez terminada a sessão, a leitura, a audição, daí então a coisa começa a trabalhar. Esses produtos culturais funcionam no vazio, no branco, no momento de sua própria ausência. Realizam-se, efetivamente, no efeito retardado. É o que acontece com a minha mente quando eu saio do cinema. Sinto os efeitos desta coisa que invadiu meus pensamentos e que, a partir daí, começa a provocar lá seus estragos.

O interessante, me parece, é estudar *esse processo*: o movimento de nossa mente tentando lidar com o elemento estranho, com esse provocador, esse instigador de impressões e sensações, de como ela se bate contra o novo mas acaba por ceder e incorporá-lo. A esse movimento que vai do fim da exibição de um filme, da leitura de um livro, da audição de um poema, da visita a uma exposição, da conversa que tive com meu amigo, da palestra que assisti, da roda de discussão em que me envolvi, até a fixação mais ou menos marcante em minha mente, há um intervalo, que eu diria: é a temporalidade do acontecimento comunicacional. Nesse

intervalo, ocorreu um processo, que, ao terminar, eu chamei de comunicação. É exatamente esse intervalo que me interessa. *Tempo de incubação*.

Não vem ao caso a qualidade técnica da obra. Certamente, essas obras não são comuns, triviais, banais. Eu não me refiro aqui aos filmes de grandes bilheterias, aos best sellers, aos programas populares de TV. Não. Eu falo dos produtos que têm mais ambições estéticas, que têm um esmero que os torna especiais, com maior probabilidade de me provocar. Que tratam da *jouissance*, de que falava Roland Barthes. Para ele, o *plaisir* é algo que dá conforto, euforia, algo que é compartilhado com a cultura; em oposição a isso, a *jouissance*, o fruir, é algo mais radical, mais absoluto, ela divide, pluraliza, despersonaliza, ela sacode o sujeito, atua contra a cultura e ocorre em casos mais raros. Trata-se de uma experiência limite, marginal [BARTHES, 1973].

Mas nada é especial para si mesmo. Nenhuma *chef d'oeuvre* se basta a si própria. É preciso que haja um "outro lado", um ponto terminal da comunicabilidade, alguém, uma pessoa que seja influenciada por ela. É nisso que se enganam Gilles Deleuze e Félix Guattari, quando falam da arte em seu *O que é a filosofia?* defendendo que "as sensações, os perceptos e os afectos são *seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido*" [DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 1991, p. 212].

Para eles, a arte seria "um ser de sensação e nada mais, existindo em si" [IDEM, p. 212] e o homem não passaria de um composto de perceptos e afectos. Parece que há um equívoco em tudo isso. Se a gente ouve um Martin Buber, a ideia é completamente outra; para ele,

uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito mas uma aparição, que se apresenta a ele, exigindo-lhe um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de todo o seu ser a palavra-princípio Eu-Tu à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge. [BUBER, 1923, p. 58, grifo nosso].

A obra não significa absolutamente nada se não houve a provocação naquele que a vivenciou. É uma tese relativamente pragmática mas, sem ela, cairemos fatalmente no fetiche. Eu talvez seja acometido de enorme consciência de culpa se visito a Acrópole, as pirâmides ou a Agulha de Cleópatra e não sentir nada. Mas, pode ocorrer de eu de fato não sentir nada. Bizarramente, quando piso o solo da Polônia sou invadido de uma tensão, uma angústia, um tremor, só de pensar nas pessoas que por aquele solo foram conduzidas por trens de carga abarrotados em direção aos campos de extermínio. Eu sofro como se tivesse estado lá com eles... Isso mexe efetivamente muito mais comigo do que as grandes obras da civilização.

E os campos da Polônia não são meios nem veículos de comunicação. Pelo menos do ponto de vista formal. São pegadas, marcas, rastros, mesmo que hoje invisíveis, de uma obra macabra que já tinha terminado quando nasci e da qual tomei conhecimento por meios indiretos. A terra me comunica, os gramados me comunicam, o ar me comunica porque se tornaram depositários de um passado cujos personagens todos tragicamente desapareceram mas... seu eco sobrevive. E isso a investigação convencional da comunicação jamais captará.

Por isso, há que se defender a pesquisa dos resquícios, a pesquisa daquilo que não deixou pistas, pelo menos materiais, a *pesquisa das sensações*. É um trabalho com esse intervalo, localizado entre o fim de uma exibição de cinema, de uma representação teatral, de um espetáculo de dança, e aquilo que se instalou misteriosamente em mim, me constituindo. Esse movimento, esse conflito, essas quebra de padrões e de regras, essa guerra de posições que irá deixar, no final, muita coisa transformada.

Minha intenção aqui é fazer uma defesa radical da investigação da comunicação nessas circunstâncias, porque, ao que parece, é a única comunicação que existe. Ou é essa ou é nenhuma.

II.

Posto isso, cabe, então, agora elucidar um pouco melhor o que eu entendo por esse *intervalo de incubação* da comunicação, que, para mim, resume todo o evento comunicacional. Voltemos ao exemplo do cinema. Numa interessante discussão entre Gilles Deleuze e Georges Duhamel, este diz: “Quando eu assisto ao filme, não posso pensar”. Mas, efetivamente, um filme não é feito para pensar, responde Deleuze. Pode-se até, durante o desenrolar da narrativa - cremos nós - avaliar racionalmente se a atitude do personagem é justa ou não, mas, de qualquer forma, segue-se a evolução da trama, não se pode interferir nela, *somos conduzidos*. Até o momento em que o filme termina. Aí entra um segundo tempo, o tempo da incubação, em que sensações e efeitos entram em conflito com nossas certezas.

Para Deleuze, “a imaginação sofre um choque que a leva a seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” [DELEUZE, 1985, p. 190-191]. Em realidade, diz ele, o pensamento sofre um choque, mas, ainda assim, estamos impossibilitados de pensar, “ainda não pensamos”... Impotentes tanto para pensar o todo quanto o próprio pensamento. É o paradoxo de Blanchot: o que força a pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado [IDEM, p. 203].

Não há o todo mas o choque nos força à procura dele. O pensamento deve permanecer impotente. Com a supressão do todo, insere-se em nós algo exterior, “um fora” que se interpõe entre as imagens. É uma força que escava, agarra, atrai o dentro: “a ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo que é intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento” [IDEM, p. 205]. Um externo cruza o intervalo e força, desmembra o interior [IDEM, p. 218].

Ainda não temos categorias para trabalhar esse impacto de que fala Deleuze,
Revista Observatório, Palmas, v. 2, Especial 2, p.108-122, outubro. 2016

mas, de certa maneira, ele, como nós, está querendo mapear os efeitos de um filme em nossa cabeça, realizar, a “contrapelo”, um estudo fenomenológico.

Depois disso, só nos falta realizar a última etapa do processo, que é o relato, a transcrição, algo que “embora possa ser lido como ficção, não é ficção [GAY TALESE apud CASTRO, 2010, p. 49]. Numa espécie de “observador imparcial”, Talese procura seguir o objeto, observando situações reveladoras, anotando reações... Tenta absorver o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o conflito, escrevendo do ponto de vista do outro e o que o outro possivelmente pensa nesse momento. Assim, “pode-se registrar o que se passa na mente das pessoas” [IDEM]. E construir o relato metapórico.

III. Por fim, a crítica à fenomenologia

Kant menciona a fenomenologia e Hegel a utilizará como desenvolvimento progressivo da consciência, indo desde a simples sensação até chegar à razão universal o ao saber absoluto, mas será Husserl quem marcará a história da filosofia pela exploração mais fecunda desse termo, como movimento do pensamento, cuja tarefa é a de “descrever aquilo que aparece na medida em que aparece”. Isto parece um bom começo para um trabalho científico.

Aquilo que aparece ou se manifesta chama-se de “fenômeno”. Quando ele fala em “retornar às próprias coisas”, ele está pensando em respeitá-las na medida em que elas se manifestam, ou seja, não devemos vir com nenhuma ideia nossa, pré-concebida, já enquadrando-as mal elas aparecem. Trata-se de deixarmos entre parêntesis posições filosóficas ou científicas anteriores, nossas convicções, inclusive nossa crença na própria existência do mundo e das coisas... Aqui precisamos já ter um pouco de cautela, pois, para ele, não há essas coisas, não há mundo: quando a fenomenologia fala em retornar às próprias coisas, “coisas”, neste caso, não são os objetos físicos, espaciais, que estão no mundo, mas aquilo que está presente *no*

pensamento. E aqui não estamos falando das teorias da biofísica, que dizem que o mundo não é verdadeiro nem falso, ele “é o que é”, apenas “está aí” e não nos transmite nada além de meros sinais, *intensidades*, sendo o cérebro que traduz isso como cor, luz, calor, etc., e o faz “calculando” [VON FOERSTER, 1985, p. 84]. Não, a perspectiva de Husserl é metafísica, sua base é a percepção. Esta, enquanto nossa abertura mais imediata e mais fundamental a tudo que aparece, é a fundadora de todos os demais atos. É a consciência que atribui sentido às coisas, é ela que vai constituir o mundo.

Na origem, nossa consciência imediata é ingênua e a fenomenologia deverá reconduzir os fenômenos a ela, e ela, então, os constituirá. As coisas aparecem à nossa consciência de “modo típico” ou “evidência estável”, que Husserl vai chamar de “essência”. Só se pode aceitar aquilo que para a consciência é indubitavelmente certo e confirmado, aquilo que resiste às diversas especulações, aquilo que é um “resíduo” da própria coisa, *resíduo fenomenológico*. Pelo visto, não estamos muito longe de Platão e de seus universais.

Esta não é a fenomenologia que nos interessa. Para ela, o mundo não precede a consciência, é a consciência que constitui todos os sentidos. Os fenomenólogos posteriores, ao contrário, dão precedência ao mundo (Scheler, Merleau-Ponty). Veja-se, por exemplo, Bergson. Se, para a fenomenologia husserliana, o sujeito possui uma luz, que abre ao exterior e a transmite ao objeto, e a intencionalidade seria um tipo de raio de uma lâmpada incidindo sobre esse objeto, Bergson dirá que a luz não está no sujeito mas nas coisas, que são luminosas por si mesmas [BERGSON, 1896, p. 34].

Trata-se, portanto, de propor um *outro* olhar fenomenológico. Depois de Derrida ter dado um golpe fatal em Husserl no seu *A voz e o fenômeno*, é a vez de Deleuze e Guattari atacarem insistentemente a fenomenologia em seu *O que é filosofia?*, sobrando algo também para Merleau-Ponty. Não obstante, é só a fenomenologia – não essa – que vai me permitir estudar o processo que se

desenvolve em minha cabeça quando eu saio do cinema.

A primeira objeção que Deleuze e Guattari fazem refere-se à afirmação husserliana de que a consciência deve recuar para aquém do engajamento e ver o mundo como espetáculo, ou seja, que ela não se ocuparia com o movimento nem com o devir [DELEUZE E GUATTARI, 1991, p. 14-15]. Ignorando-se o movimento, dizem eles, a transcendência desce e “se aproveita para ressurgir, erguer-se novamente, reassumir todo seu relevo” [IDEM, 64-65]. A segunda, diz que Husserl nos vê surgir no mundo não como bebês ou como homínídeos “mas como seres de direito, cujas proto-opiniões seriam as fundações deste mundo”; isso seria, de fato, confiar demais nos sujeitos [IDEM, 193-194]; a terceira, diz que a fenomenologia não nos faz sair da esfera das opiniões [IDEM, 267-8]. Quando Merleau-Ponty fala de carne do mundo e carne do corpo como correlatos que se intercambiam, eles o ironizam, dizendo que se trata aqui de uma noção piedosa e sensual, mistura de sensualidade e religião [IDEM, p. 229-230].

Apesar de tudo, a perspectiva fenomenológica é a que mais se aproxima dos estudos da comunicação enquanto Acontecimento. É somente ela que se dedica a perscrutar como os fatos comunicacionais nos atingem, sem cair em procedimentos ou perspectivas psicológicas, ou mesmo das ciências cognitivas. Só ela tem condições de voltar um olhar filosófico para a questão de nossas mudanças diante do mundo, provocadas exatamente por esse mesmo mundo, ao propor que olhemos o outro, ou a nós mesmos, descrevendo o fenômeno que nos acomete quando, por exemplo, saímos do cinema, do teatro, da exposição, do evento cultural, da mobilização urbana numa passeata, e tantos outros.

Somente ela nos adverte para nos despirmos de nossos preconceitos anteriores, nosso juízos formados ou passados, e nos dediquemos a ver a coisa acontecer, submetemo-nos a ela, deixá-la nos conduzir para, então, poder dela extrair conhecimento. Nesse sentido, quando Husserl fala que sua ciência não é nem

exata como a geometria, nem inexata como o saber comum, mas “anexata”, *contudo rigorosa*, [cf. DELEUZE E GUATTARI, 1980. p. 454], isso tem tudo a ver com a proposta metapórica.

De fato, devemos nos atrever a “ir às coisas”, às próprias coisas, e vê-las, senti-las, deixá-las acontecer à nossa frente, absorver sua influência, perceber como interferem em nós e descrever tudo isso num relato de campo. Os dados imediatos não são necessariamente ingênuos ou enganosos. São sinais que nos atingem e que podem provocar efeitos sensíveis particulares. Mudanças sutis que irão reverberar ali, mais adiante. Muitas vezes são sensações, impressões, que levam a *insights*, a uma certa luz que, de repente, muda tudo.

E isso não é negar o movimento, portanto, não cair num círculo metafísico das essências últimas, é, ao contrário, transitar entre o imanente de uma vivência imediata e o transcendente seu sua relação com o devir, exatamente no sentido que lhe atribuem Deleuze e Guattari: nós não vamos nos tornar a coisa, nem a coisa vai se tornar nós, mas incorporaremos fatos da coisa em nós, que passarão, assim, a fazer parte de nós, nos constituir. Nos comunicarão.

Referências

BARTHES, R.. In: <https://www.youtube.com/watch?v=jUgJd2mS3LY>, visualizado em junho/2015.

BUBER, M.. **Eu e Tu**. Trad., introd. e notas Newton Aquiles von Zuben, São Paulo, Centauro, 2004.

BERGSON, H. **Essai sur les donnés immédiats de la conscience**. Paris, PUF, 1970.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

CASTRO, Gustavo de. **Jornalismo literário**. Uma introdução. Brasília, Casa das Musas, 2010.

DELEUZE, G. [1984]. **La voix de Gilles Deleuze**, In: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=6 . Acessado em 3.11.2012.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – L'Image-Temps**. Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE, G. e GUATRARI, F. **Mille Plateaux**. Capitalisme et Schizophrénie. Paris Minuit, 1980.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F.. **O que é filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2000.

PROUST, M.. **À la recherche du temps perdu**. Paris: Gallimard, 1999.

VO FOERSTER, H. **Sicht und Einsicht. Versuch zu einer operativen Erkenntnistheorie**. Braunschweig/Wiesbaden, Friedr. Vieweg & Sohn, 1985.